

## Écrire pour les marionnettes ? Une présentation du projet européen *PuppetPlays*

### De quelques préjugés qui furent aussi les miens

Longtemps, comme tant de chercheurs et d'universitaires formés aux études théâtrales, j'ai pensé qu'il n'existait pas d'écriture spécifique pour la marionnette. Lorsque je réfléchissais à cette question, je voyais pour l'essentiel des adaptations d'œuvres littéraires (romans, contes, nouvelles...) ou de pièces pour acteurs, de courts textes en partie improvisés, et je savais (ou je croyais savoir) que, souvent, les pièces dites « pour marionnettes » ne leur étaient pas véritablement destinées. Maeterlinck, Ghelderode ou García Lorca ne les ont-ils pas confiées à des acteurs ? Pierre Albert-Birot n'a-t-il pas mis en scène avec des comédiens, en 1929, son « drame comique pour marionnettes » *Matoum et Téviabar* écrit onze ans plus tôt ? À quelques rares exceptions près, les pièces pour marionnettes que je lisais me paraissaient donc n'être que la trace de projets éphémères, nés d'une insatisfaction à l'égard du théâtre dominant plutôt que d'une attention précise à ces instruments, à leur histoire et à leurs possibilités.

De plus, j'étais conscient de ce que le mot français de « marionnette » rassemble des réalités matérielles très différentes, que beaucoup de langues européennes prennent soin de distinguer : « *burattini* », « *marionette* », « *pupi* » en italien, « *puppet* » et « *marionette* » en anglais, « *Puppe* » et « *Marionette* » en allemand, « *boneco* » et « *marioneta* » en portugais, « *títère* » et « *marioneta* » en espagnol, etc. Si l'on admettait l'idée d'une spécificité de l'écriture « pour marionnette », comment celle-ci pourrait-elle convenir aux différents instruments traditionnels – voire à ceux développés par les pratiques actuelles ? Quelles pourraient être les caractéristiques communes aux farces destinées aux marionnettes à gaine de Pulcinella, de Punch ou de Dom Roberto, aux épopées chevaleresques de l'*Opera dei pupi*, aux comédies de la Tía Norica, aux petites pièces du théâtre d'objets, aux textes contemporains pour marionnettes hyperréalistes ? Ou bien faudrait-il penser que chacun de ces instruments, en fonction de ses caractéristiques propres, appellerait une dramaturgie spécifique ? Ni l'une ni l'autre de ces hypothèses ne me paraissaient vraisemblables.

Enfin, comme spectateur et comme chercheur venu au théâtre dans les dernières décennies du 20<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire dans l'âge triomphal de la mise en scène, j'avais aussi appris à séparer de manière presque étanche les « deux temps » de la création théâtrale<sup>1</sup>, l'œuvre écrite par l'auteur et celle produite par l'équipe artistique, ainsi qu'à réfléchir sur la variabilité croissante de leurs agencements. Marqué comme tant d'autres par les grandes réalisations d'un Klaus Michael Grüber, d'un Luca Ronconi, d'une Ariane Mnouchkine ou d'un Robert Wilson, je savais quelle puissance la représentation théâtrale peut trouver dans un texte qui ne lui était pas primitivement destiné. Puisque Antoine Vitez affirmait (et montrait) qu'« on peut faire

---

<sup>1</sup> Voir Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris : Flammarion, 1992.

théâtre de tout<sup>2</sup> », n'était-il pas plus juste de penser qu'on peut tout aussi bien « faire théâtre de marionnettes de tout », et donc que la question d'une écriture spécifique pour ces instruments était un faux problème ?

### **Les raisons d'un malentendu**

Mais cette façon d'examiner la question, je m'en suis rendu compte, était erronée. Elle reposait sur plusieurs biais méthodologiques qu'il a fallu progressivement corriger.

Le premier de ces biais était de ne pas distinguer le majeur et le mineur, le centre et la périphérie : de chercher à analyser les pratiques d'un art pour une très large part marginal, comme l'est celui de la marionnette, avec des méthodes et des ressources destinées à l'étude de la production théâtrale institutionnelle. La définition des rôles respectifs de l'auteur dramatique et du metteur en scène, par exemple, s'applique mal au théâtre de marionnettes, même dans ses formes actuelles. Si l'on veut réfléchir aux spécificités des arts de la marionnette, il faut d'abord replacer ces derniers dans le contexte général des pratiques théâtrales, professionnelles autant qu'amatrices, d'audience nationale ou internationale autant que locale : c'est-à-dire sur un plan où le statut de l'auteur, en particulier, ne fait pas nécessairement « autorité » – et même où il n'existe pas toujours.

Parce qu'un spectacle de marionnettes ne jouit pas du même capital symbolique qu'une mise en scène du théâtre d'acteurs, ce n'est pas dans l'histoire de la littérature dramatique qu'il faut rechercher les pièces pour marionnettes. C'est là le deuxième biais méthodologique à corriger : il ne suffit pas de parcourir les rayonnages des bibliothèques et des librairies, car les textes joués par les marionnettistes sont très peu visibles et nécessitent d'abord d'être identifiés. La plupart d'entre eux, dans les traditions les plus anciennes et les plus populaires, n'ont pas été consignés par écrit, et ce patrimoine oral a progressivement disparu. Les copies manuscrites, lorsqu'elles ont pu être conservées, sont dispersées entre les musées, les archives et les bibliothèques, au gré de l'histoire de la constitution des dépôts et des collections, et même aujourd'hui l'édition des textes reste l'exception. Enfin, la publication ne suffit pas à la préservation car il s'agit souvent de livres à petits tirages, de brochures ou de périodiques qui ont pu être détruits ou abandonnés, dispersés, ou simplement non référencés.

Recenser et cartographier le répertoire des textes pour marionnettes, afin de pouvoir le lire et l'étudier, constitue donc le préalable indispensable à tout questionnement sur ce qui pourrait faire (ou ne pas faire) sa spécificité. Force est de constater, sur ce terrain, combien les situations sont inégales entre les différents pays européens : efficacité du système de dépôt légal, importance des collections privées, missions d'enquête ethnographique, dons aux archives, politiques d'acquisition des musées et des bibliothèques jouent un rôle essentiel dans la conservation de ce patrimoine et dans sa mise à disposition pour le public, avec pour conséquence que, selon les langues et les pays, le nombre des ressources accessibles peut varier de quelques dizaines à plusieurs milliers de documents. Si les textes (en langue nationale ou régionale) des aires italophones, francophones ou germanophones sont très

---

<sup>2</sup> Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout » (1976), *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1994, p. 199-220.

nombreux et faciles à identifier en raison des grandes collections publiques ou privées qui les ont rassemblés, la situation est très différente pour ceux de langue espagnole, portugaise, catalane, flamande et même anglaise qui n'ont pas bénéficié de la même attention.

## **Le projet européen *PuppetPlays***

Depuis octobre 2019, une petite équipe de chercheurs que je dirige travaille à réunir, décrire, analyser certaines de ces ressources dans le cadre du projet *PuppetPlays*, financé par le programme « Excellent Science » du Conseil Européen de la Recherche. Hébergé par l'université Paul-Valéry Montpellier 3, ce projet, d'une durée de cinq ans, a pour ambitions de donner accès au répertoire invisible des pièces écrites en Europe de l'Ouest<sup>3</sup> pour les théâtres de marionnettes, depuis le 17<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, et de mettre en lumière leur contribution à la construction d'un patrimoine artistique et culturel commun. Les marionnettistes, en effet, n'ont pas seulement développé à travers l'Europe un répertoire de farces et de comédies, porté par les figures populaires de Pulcinella, Polichinelle, Punch, Hanswurst, Kasperl, Don Cristobal, Dom Roberto, Guignol, Tchanchès, Sandrone, Faggiolino, Rugantino et tant d'autres : ils ont aussi fait découvrir à des millions de spectateurs, pour lesquels c'était souvent la seule forme théâtrale à laquelle ils avaient accès, les œuvres de Shakespeare, les mélodrames, les mythes de Faust et de Don Juan, les légendes de saint Antoine, de Robert le Diable ou de Geneviève de Brabant, les contes de Perrault ou des frères Grimm, la geste de Charlemagne et des Paladins de France. Ils ont ainsi créé, par-delà les frontières linguistiques, géographiques et sociales, un espace culturel commun dont nous sommes, aujourd'hui encore, les héritiers.

Pour faire connaître et étudier ce patrimoine, le projet *PuppetPlays* développe deux grands axes stratégiques. Le premier, dirigé vers le monde académique et scientifique, entreprend l'analyse de différents corpus. Il se décline notamment dans l'organisation de deux colloques internationaux<sup>4</sup>, l'attribution de deux bourses de doctorat<sup>5</sup>, de plusieurs contrats de recherche postdoctoraux<sup>6</sup>, la rédaction de ma monographie conclusive et celles d'articles scientifiques par l'ensemble des

---

<sup>3</sup> Grande-Bretagne, Belgique, France, Espagne, Portugal, Italie, Suisse, Autriche, Allemagne, Pays-Bas.

<sup>4</sup> Le premier, *L'Écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècle)* s'est tenu du 14 au 16 octobre 2021 à Montpellier. Les enregistrements des communications sont disponibles à l'adresse : <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/actualités/publication-des-enregistrements-du-1er-colloque-international-puppetplays>

Le second, *Le Marionnettiste comme auteur dramatique*, aura lieu au printemps 2023, lui aussi à Montpellier.

<sup>5</sup> La première, celle de Francesca Di Fazio consacrée au rôle des auteurs dans l'écriture pour marionnettes en France et en Italie au 21<sup>e</sup> siècle, sera soutenue à l'automne 2022 ; la deuxième, celle de Sophie Courtade, sur la dramaturgie des théâtres d'ombres au tournant des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, sera soutenue à l'automne 2024.

<sup>6</sup> Contrats déjà attribués : Jean Boutan : *De Don Juan à Kasperl : le devenir populaire d'un mythe européen dans le théâtre de marionnettes en Europe centrale* (septembre 2020 – août 2021) ; Jean Boutan : *La dissidence d'un petit monde : l'œuvre pour marionnettes de Franz von Pocco au regard des traditions théâtrales de l'espace sud-allemand et autrichien* (septembre 2021 – août 2022) ; Manuela Mohr : *Théâtres de marionnettes et voyage cosmique : reconfigurations de l'identité dans les pièces de science-fiction (19<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles)* (septembre 2021-février 2022) ; Anna Leone : *Pupi et guarattelle à Naples* (mai-octobre 2022).

chercheurs de l'équipe. Le deuxième axe, destiné à toucher un public plus large et à stimuler d'autres recherches, est la création d'une plateforme numérique accessible en ligne, comportant une base de données de 2000 références<sup>7</sup>, une anthologie de 300 textes rares ou inédits, ainsi que différents outils pédagogiques (dictionnaires des auteurs, des techniques d'animation, etc.).

Toutes les productions de *PuppetPlays* et toutes les données rassemblées pendant ces cinq ans seront gratuites et accessibles à tous, conformément aux exigences de l'ERC et aux principes de la « science ouverte » qui s'imposent progressivement comme la nouvelle norme académique. Ces principes de gratuité et d'accessibilité pour tous les usagers prennent une signification particulière dans le cas du projet *PuppetPlays*, puisque celui-ci se donne pour objectif de rendre visible un patrimoine invisible, ce qui implique justement de le donner en partage à tous : chercheurs, étudiants, enseignants, élèves, mais aussi artistes, programmeurs, professionnels des milieux de la culture, du tourisme et du patrimoine, spectateurs, simples curieux, etc. Faire connaître, donner à lire et à comprendre, intégrer ces pièces pour marionnettes dans l'histoire du théâtre, les constituer en ressources disponibles pour la création ou pour d'autres projets de recherche à venir (littéraires, artistiques, historiques, linguistiques, sociologiques, etc.) : toutes ces opérations, devenues habituelles dans l'immense terrain d'observation et d'expérimentation que sont aujourd'hui les humanités numériques, peuvent être mises au service d'une meilleure connaissance et d'une plus grande reconnaissance des arts de la marionnette : telle est, en tous les cas, l'utopie à la réalisation de laquelle nous travaillons.

### **Spécificité n'est pas limitation**

Nous voici maintenant à mi-parcours de ce projet, et une première version de la base de données sera ouverte en juin 2022, avec la description de plusieurs centaines de références déjà recensées. Malgré la pandémie qui a limité nos missions dans les bibliothèques, les musées et les centres de documentation, quelques premières observations peuvent être formulées. La première, et la plus frappante, est l'extrême diversité du répertoire des théâtres de marionnettes. Même si nous nous limitons aux textes écrits spécifiquement pour ces instruments et ne prenons donc pas en compte les simples adaptations de mélodrames, de contes merveilleux ou de livres pour enfants, nous rencontrons tous les genres, tous les formats de l'écriture dramatique dans les collections que nous explorons : des opéras baroques ou des farces populaires, des tragédies ou des comédies, des études réalistes ou des drames historiques, des cycles chevaleresques ou des sketches. Spectacle de rue ou bien théâtre de société, divertissement aristocratique ou bien manifestation d'agit-prop, théâtre de ceux qui ne peuvent pas aller au théâtre ou bien détournement comique des succès du jour, la marionnette – ses historiens l'ont depuis longtemps établi – a pu être utilisée dans des contextes très différents. Mais une enquête plus systématique à travers ses répertoires fait aussi apparaître d'autres dimensions, en particulier la complexité de leur inscription dans une histoire élargie des arts de la scène.

---

<sup>7</sup> Le choix a été fait, pour cette base de données, de développer un ensemble riche de métadonnées : notice de présentation, indications bibliographiques, date de première représentation, résumé de l'action, liste des personnages, indications de genre lorsqu'elles sont données par l'auteur, registres expressifs, procédés théâtraux, technique d'animation, mots-clés thématiques.

Que jouent en effet les marionnettistes ? Dans certains contextes, ce sont les mêmes histoires – et, parfois, les mêmes œuvres à peine transformées – que celles du théâtre d'acteurs : soit que les comédiens se fassent marionnettistes quand les interdits religieux ou le monopole des scènes institutionnelles leur interdit de monter sur les planches ; soit que des compagnies itinérantes imitent les productions des grandes scènes pour les montrer aux publics qui n'y ont pas accès ; soit qu'ils parodient ces productions ou en présentent une version miniaturisée pour ceux qui les ont déjà vues sous leur forme d'origine.

Mais dans d'autres contextes, on voit les marionnettistes maintenir à l'affiche des œuvres ou des genres que le théâtre d'acteurs a progressivement abandonnés : ainsi de la farce, du mélodrame ou du drame religieux, trois répertoires que les marionnettistes européens ont continué de représenter jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle. Enfin, le théâtre de marionnettes a pu servir aussi, inversement, de banc d'essai pour des dramaturgies novatrices, comme ce fut le cas à l'époque du Symbolisme et du Modernisme, dans les avant-gardes des années 1910-1930 ou les groupes expérimentaux des années 1960. Même si elles tendent aujourd'hui à se rapprocher, l'histoire du théâtre d'acteurs et celle du théâtre de marionnettes ne sont pas en tout point synchrones : elles construisent, ensemble, des systèmes théâtraux<sup>8</sup> dont la complexité ne se découvre que par leur mise en relation.

Aussi la question d'une spécificité des écritures pour marionnettes ne peut-elle recevoir de réponse simple, sinon peut-être celle-ci : chaque époque, chaque culture, chaque contexte de production et de réception voit les différentes branches des arts de la scène construire, entre elles, des relations complexes de ressemblance et de différenciation, de concurrence et de complémentarité, dans des configurations toujours mouvantes où aucune permanence ne peut s'établir sur le long, ni même sur le moyen terme. Si des traits spécifiques se dessinent tout de même dans l'usage de certains instruments, il est prudent de les envisager non pas comme des limitations, mais comme des enrichissements : plutôt que de chercher à définir ce que les marionnettes seraient incapables de faire – catégorie indécidable, et à laquelle le talent d'un artiste peut toujours infliger un démenti –, attachons-nous à examiner ce qu'elles apportent de différent.

Cette différence, ce sont bien sûr les caractéristiques matérielles de la marionnette qui la portent : ses dimensions, ses matériaux, ses modes de construction, ses techniques d'animation. Sur la scène des marionnettes, la parole n'est pas dissociable de l'image : l'une interagit avec l'autre, immanquablement. Observer comment l'écriture théâtrale pour marionnettes a pris appui sur cette interaction afin de développer certaines possibilités expressives, d'ouvrir certains territoires de l'imaginaire, c'est le chemin le plus sûr pour voir apparaître ce qui fait sa spécificité.

Didier Plassard  
Professeur en études théâtrales  
Chercheur principal  
PuppetPlays

---

<sup>8</sup> La notion de système théâtral a été développée par Giovanni Moretti dans *Attori e baracche, Il Fornaretto nel sistema teatrale*, Turin : SEB 27, 2002.

Contact :  
Projet ERC PuppetPlays  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
34090 Montpellier - FRANCE  
didier.plassard@univ-montp3.fr  
<https://www.univ-montp3.fr/fr/puppetplays>  
Facebook : PuppetPlays

*PuppetPlays est un projet financé par l'Union Européenne dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 (GA 835193).*